

sorgt für einen syntaktisch glatten Übergang und hebt den Fluch der tiefen Blicke endlich auf.⁵¹

Lied-Wandel

Zu Franz Schuberts Liederzyklen *Die schöne Müllerin* und *Winterreise*

Unter den Spaziergängen und Wanderungen in imaginärer Landschaft nehmen die musikalischen eine besondere Stellung ein. Denn die Wege durch Klangräume folgen anderen Gesetzen als die literarischen oder bildlichen Entwürfe von großräumigen, perspektivisch durchquerten Gegenden. Sie stellen anderes dar als die Stationen auf einem Lebensweg oder die topische Tafelordnung der von Simonides von Keos legendär begründeten Gedächtniskunst. Franz Schuberts große Liederzyklen nach Wilhelm Müller¹ entwerfen das Programm einer intermedialen Wanderung, eines Progresses in Sprach- und Tonkunst zugleich. Inwiefern aber funktionieren musikalische Wanderungen ,anders'? Wenn Klanggebilde in ebenso flüchtigen wie verblüffenden Modulationen immer wieder und oft vielfach in ein und demselben Lied die Grenzen von Dur und Moll überqueren – welche Regionen werden dabei eigentlich durchschritten? Wenn etwa der Liederzyklus *Die schöne Müllerin* vom ersten zum letzten Liede den Weg der Tonarten von B-Dur nach E-Dur zurücklegt, eine beim erstmaligen Höreindruck schwer nachvollziehbare Finesse, welche Entwicklung ist damit bezeichnet? Ein Fortschritt? ein Niedergang? ein Rücklauf des Quintenzirkels in sich selbst?

Daß Anfang und Ende hochsymbolisch kodierte Wegmarken bedeuten, ist in den narrativen Formen, im Erzählen wie im Drama, eine vielfach untermauerte Einsicht. Als eine Kunstform, deren Ausdrucksebene auf einer prinzipiell nichtreferentiellen Semiotik basiert, ist die Musik sogar noch stärker auf die Herstellung von Bedeutungseffekten durch formalen Beziehungssinn angewiesen. Denn es zählt nicht, was außerhalb des Notenmaterials und der von ihm beschriebenen Klangereignisse an möglichen Assoziationen sich ergibt; es zählt hier allein die Anzahl, Stellung, Höhe, Länge, Artikulationsweise und Lautstärke der Ton-Elemente, und dies wiederum sowohl auf paradigmatischer wie auf syntagmatischer Achse, um mit Roman Jakobson zu sprechen.

¹ Vgl. zum Gesamtkomplex Arnold Feil: *Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise*. Stuttgart 1975; Susan Youens: *Schubert: Die schöne Müllerin*. Cambridge 1992; Ludwig Stoffels: *Die Winterreise*. Bd. 2: *Die Lieder der ersten Abteilung*. Bonn 1991.

⁵¹ Besonderer Dank gilt Isolde Grabenmeier und Carsten Strathausen für die sprachliche Aushilfe und den gedanklichen Austausch.

Mit sprachlichen Artefakten hat die Tonkunst gemein, daß sie struktural sowohl als Prozeß wie als Gebilde analysiert werden kann. Wenn etwa ein Bildungsroman das topische Modell eines Lebensweges entfaltet, so läßt sich ex post das Ganze überblicken wie ein Streckenabschnitt auf der Landkarte. Als fortlaufender Diskurs genommen, also beim Lesen oder Hören der Narration, wird diese fixe Strecke indes wieder verflüssigt zu einem aktuellen Bewegungsereignis; wir stehen nicht vor der Landkarte, wir sind unterwegs. Michel de Certeau hat diese Spannung durch das Begriffspaar von Karte und Weg auf einen terminologischen Nenner gebracht.² Was die in ihren Ausdrucksformen linearen Künste und ihre Medien zum Thema des Raumes und der Landschaft beizusteuern haben, läßt sich aus dieser Grundspannung von Prozeß und Gebilde schöpfen. Die größte performative Evidenz erzielen vertextete Wanderungen durch die ihrem narrativen Diskurs eigentümliche Isomorphie von Schrift und Weg. Der Zeile zu folgen, bedeutet, der Zeit zu folgen. Die lineare Spur der Schrift, die wie die Rille einer Schallplatte über Zeilen, Seiten und ganze Bücher auf einer gleichsinnigen Bahn fortschreitet, ist mit einem abendländisch intrikaten, von Heidegger unter Metaphysikverdacht gestellten Modell von Zeitlichkeit behaftet. „Linearisierung“³ der Schrift, das bedeutet die Temporalisierung, Vektorisierung und Telelogisierung dieses Mediums; sie ‚verkürzt‘ gleichsam die Partitur eines komplexen graphischen Ganzen auf die strikte, von links nach rechts führende Zeilenanweisung des *einen* zurückzulegenden Weges.⁴

Allerdings ist wohl kein Medium so eindimensional, wie es der systemische Zugriff der Theorie postuliert; die Linearisierung hat andere, etwa Text-Bild-

² Michel de Certeau: *L'Invention du quotidien*. Bd. 1: *Arts de faire*. Paris 1990; zum Gegensatz von „parcours“ und „carte“ ebd., S. 175-180. Dt.: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988 (Kap. *Berichte von Räumen*, ebd., S. 217-226). Vgl. ferner Gabriele Brandstetter: *Wege und Karten. Kartographie als Choreographie in Texten von Elias Canetti, Hugo von Hofmannsthal, Bruce Chatwin, 'Ungutstraum' und William Forsythe*. In: *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. Hrsg. von Gerhard Neumann, Sigfried Weigel. München 2000, S. 465-485.

³ „Der Begriff der Linearisierung ist weitaus wirksamer, genauer und inhärenter als alle anderen, welche man gewöhnlich für die Klassifikation der Schriften und zur Beschreibung ihrer Strukturen heranzieht“ (Jacques Derrida: *De la grammatologie*. Paris 1967. Dt.: *Grammatologie*. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M. 1974, S. 152).

⁴ Diese Überlegungen Derridas werden in der Grammatologie gemünzt auf Claude Lévi-Strauss' Reisebericht der *Traurigen Tropen*, in dem der Ethnograph voller Melancholie schildert, wie er längs einer Telegrafienlinie in den brasilianischen Urwald vordringt. Auch hier also: Isomorphie von Schrift und Weg. (Claude Lévi-Strauss: *Tristes Tropiques*. Paris 1955. Dt.: *Traurige Tropen*. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M. 1978.)

basierte Ausdrucksformen in der Tradition der barocken Emblematik, keineswegs vollständig zu verdrängen vermocht. Jede Buchseite ist auch ein flächiges, bildhaftes Ganzes, und ihr materieller Träger bildet einen menschenähnlichen Körper, hat das Buch doch Kapitel, Rücken und Fußnoten. Im musikalischen Diskurs des Liedes ist der lineare Fortgang auf mehrerlei Weise in seiner Komplexität gesteigert.⁵ Die Paarbeziehung von Liedstimme und Klavierbegleitung ist alles andere als einsinnig, sie kann als Parallelität verlaufen, als kontrapunktische Wechselrede oder als antipodisches Einander-Umkreisen zweier Trabanten. Das Klavier wiederum bildet dieses Kräftespiel seinerseits in der Tiefe seiner verschiedenen Lagen nochmals erweitert ab.

Hier ergeben sich vielerlei Möglichkeiten der ästhetischen Verstärkung oder der wechselseitigen Kontrastbildung. Und auch die Singstimme, sie erst recht, ist ein in sich zwiespältiges Medienphänomen, denn sie *singt und sagt zugleich*, aber eben *nicht* unbedingt *dasselbe*. Für ihre Wortspur gelten gattungsästhetisch die Strukturgesetze lyrischer oder verspoetisch-narrativer Textformen; und in der Tat oszilliert die Dichtung in den Liederzyklen zwischen balladenhaften Handlungssequenzen und zeitlos schwebenden Momenten. Oder: Aufs Ganze gesehen eben zwischen Entwicklungslinie und Kreisform. Wieder anders sind die Spannungen zu bewerten, die sich aus dem durch musikalische Gattungskonventionen geregelten Arsenal an Interpretations-Verfügungen wie der Anweisung von Tempo, Lautstärke und Tongeschlecht – Parametern, die alle bedeutungstragend sein können – zum real durchgeführten musikalischen Geschehen ergeben. Weder geschwindem Aufbruch ist hier zu trauen, noch der langsam und leise eintretenden Kontemplation; wer hier auf psychische Zustände des singenden Ich rückschließt, gerät nur allzu rasch in eine von Schuberts musikalischem Eigensinn errichteten Interpretationsfallen. So wird beispielsweise in Schuberts doppelgängerisch auftretendem Lied von der „guten“ Farbe und von der „bösen“ Farbe auf unerhörte Weise die Bedeutungsdifferenz von Dur und Moll durch eine chiastische Mutation in ihr Gegenteil verkehrt.

Die tiefgreifendste Mehrstimmigkeit der beiden Liederzyklen freilich ist aus produktionsästhetischer Sicht darin zu sehen, daß sie zwei Väter haben, vielleicht nicht gleichberechtigte oder gleichrangige Väter, aber immerhin ein Gespann, das nicht auf einen singulären Gestaltungswillen zu reduzieren ist. Die Wortschrift Wilhelm Müllers und die Notenschrift Franz Schuberts erzählen ein und denselben Vorgang auf zweierlei Weise zugleich. Und auch sie

⁵ Vgl. Harry Goldschmidt: *Das Wort in instrumentaler Musik: Die Ritornelle in Schuberts „Winterreise“*. Hamburg 1996.

lassen keine stabilen Trennungen zu. Während die musikalische Ebene im Bereich der Artikulationsanweisungen Sprachform annimmt, greift die Wortkunst mit der Vorschrift von Klangmitteln wie Reim, Assonanz oder Vokalismus in die akustische Darbietungsweise ein. Die beiden Zyklen folgen demnach einer doppelten kompositorischen Logik, deren Walten freilich nicht auf unabhängig und gleichzeitig beackerten Feldern vonstatten geht, sondern so beschaffen ist, daß die musikalische Bearbeitung über die lyrische mitverfügen kann, nicht aber umgekehrt. Schubert also hat das letzte Wort, und er sorgt natürlich dafür, daß es – in den Schlußliedern beider Zyklen übrigens – nicht von Müller stammt und also kein Wort ist, sondern Musik.

Zur Entstehungsgeschichte der Textreihe wie ihrer Vertonung sind die wesentlichen Daten rasch zusammengetragen.⁶ Das Wichtigste: Schubert bearbeitet die beiden Gedichtsammlungen Wilhelm Müllers konsekutiv, das heißt dem Erscheinungsrhythmus wie der inneren Chronologie des Handlungsganges entsprechend. 1823 nimmt er sich die von Müller nach mehreren Fassungen schließlich im Jahr 1821 publizierte Version der *Schönen Müllerin* vor, die zusammen mit anderen Werken in einem Gedichtband bei Ackermann in Dessau unter dem Titel *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* erschienen war. Etwas komplizierter schon verlief das Zustandekommen der *Winterreise*. Im Jahre 1824, also nach Schuberts Komposition der *Müllerin*, veröffentlichte Müller wieder bei Ackermann einen zweiten Band der *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*, der auch die 24 Gedichte des *Winterreise*-Zyklus enthält. Schubert muß allerdings diesen Zyklus zuerst aus einer oder mehreren früheren Teilveröffentlichungen kennengelernt haben, denn als er sich im Februar 1827 an die Vertonung machte, bearbeitete er nur jene 12 Lieder, die bereits im *Urania Taschenbuch auf das Jahr 1823* bei Brockhaus in Leipzig erschienen waren. Im Oktober 1827 dann fügte Schubert dem *Winterreise*-Zyklus eine zweite Abteilung hinzu, für die er jene Lieder verwendete, die er erst dem zweiten Waldhornistenband entnehmen konnte.

Aus dieser verschobenen Rezeption erklärt sich, daß Schubert die Reihenfolge und damit auch das narrative Programm Müllers nur zu Anfang der *Winterreise* einhält; nach dem Lied vom Lindenbaum unterscheiden sich die Sequenzen von Lied und Gedicht-Zyklus in ihrer Abfolge: bei Schubert erklingt im Anschluß nicht mehr das muntere Posthorn, das bei Müller auf die

Reminiszenz des Lindenbaumes folgt, sondern das Rauschen der *Wasserfluten*. Beibehalten hat Schubert, und das ist bemerkenswert, Müllers Zahlenordnung der zwei mal zwölf Lieder, die zusammen wie Tag und Nachthälfte eine Vierundzwanzig-Stunden-Skalierung ergeben.

Bereits vor der musikalischen Bearbeitung durch Schubert haben die Gedichte Wilhelm Müllers schon eine bemerkenswerte Entstehungsgeschichte hinter sich.⁷ An deren Ausgangspunkt stand, wenn man den Überlieferungen der Beteiligten Glauben schenkt, ein dichterischer Wettstreit im Salon des Geheimen Staatsrates Friedrich August von Staegemann an der Berliner Jägerstraße. Nach dem Ende der anti-napoleonischen Kriege 1815 verkehrten dort neben Wilhelm Müller unter anderem auch die Geschwister Luise und Wilhelm Hensel, der spätere Musikschriftsteller Ludwig Rellstab und gelegentlich Clemens Brentano. Eines der Gesellschaftsspiele, so schildert es Rellstab, bestand darin, im munteren Wechsel improvisierte Rollengedichte auf die Handlung der damals populären Oper *La Molinera* von Giovanni Paisello zu verfertigen. Daß Müller bei diesem Reigen in besonderer Weise ins Spiel kam, hatte er zunächst keiner anderen Tatsache als seinem sprechenden Nachnamen zu verdanken; Müller, wer sonst, war der Müllerbursche und hatte der schönen Müllerin den Hof zu machen. Ihre Entscheidung fällt am Maienfest, und sie beglückt denjenigen, der so trefflich ihre Lieblingsfarbe verkörpert, den im schmucken grünen Gewand dahereilenden Jäger. Ein herber Schlag für den Müllerburschen, der sich zu größten Hoffnungen berechtigt glaubte. Aus diesem dramaturgischen Korsett formte der Komponist Ludwig Berger eine Reihe von Liedern, was wiederum Wilhelm Müller zum Weiterdichten an dem Stoff animierte, der in zwei weiteren Überarbeitungsschritten von 1818 bis 1820 endlich die bekannte zyklisch-narrative Mischform erhielt. Durch Prolog und Epilog zu der narrativen Sequenz (auf die Schubert verzichtet) gab Müller dem Gebilde einen markanten Rahmen, der die Dramatik des Geschehens wieder ins Licht eines theatralischen Artefakts zu rücken versuchte.

Demonstrativ tritt die Figur des Dichters hervor, der vor allem im Epilog die Aufgabe hat, den todessehnsüchtigen Zustand des Müllerburschen wieder vergessen zu machen bzw. ihn seiner Tragik zu entkleiden. Der Dichter nämlich spricht also:

⁶ Hierzu vgl. Susan Youens: *Schubert, Müller, and „Die schöne Müllerin“*. Cambridge 1997, S. 1-41 – im folgenden zitiert als: S. Youens: *Schubert, Müller, and „Die schöne Müllerin“*; Richard Kramer: *Distant Cycles. Schubert and the Conceiving of Song*. Chicago 1994.

⁷ Cecilia C. Baumann: *Wilhelm Müller – The Poet of the Schubert Song Cycles. His life and works*. Pennsylvania 1981; *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise. Zum 200. Geburtstag des Dichters*. Hrsg. von Norbert Michels. Weimar 1994; vgl. auch Youens: *Schubert, Müller, and „Die schöne Müllerin“*, S.3ff.

So hab ich denn nichts lieber hier zu thun,
 Als euch zum Schluß zu wünschen, wohl zu ruhn.
 Wir blasen unsre Sonn' und Sternlein aus –
 Nun findet euch im Dunkel gut nach Haus.
 Und wollt ihr träumen einen leichten Traum,
 So denkt an Mühlenrad und Wasserschaum,
 wenn ihr die Augen schließt zu langer Nacht,
 Bis es den Kopf zum Drehen euch gebracht. [...] ⁸

Dieser Epilog nimmt eine ironische oder besser: kunstironische Relativierung des zuvor ausgestalteten Konfliktes vor. Daß Schubert Prolog und Epilog in seine Fassung nicht übernommen hat, mithin also die Rahmenfiktion des hervortretenden Dichters als der Kunstwirkung abträglich ansah, bedeutet nun durchaus nicht, wie verschiedentlich gefolgert wurde, daß er die Müllersche Distanzierung zugunsten eines pathetischen Konzeptes habe rückgängig machen wollen. Nur sind bei Schubert die künstlerischen Verfremdungsmittel andere als in der Gedichtsammlung Müllers.

Bleiben wir noch einen Moment beim dramaturgischen Gerüst der Müllerschen *Müllerin*, das ja auch für die Disposition der *Winterreise* prägend ist. Das Figurendreieck von Müllersbursche, Jäger und Müllerin modelliert einen Liebeskonflikt, dessen zeitlose Konfiguration schon aus der novellistischen Tradition eines Boccaccio und Cervantes bestens bekannt ist. Zunächst, bei dem in geselliger Runde improvisierten Rollenspiel, hatte ein ganzer Reigen von Bewerbern der Titelheldin den Hof gemacht, ein Jäger, ein Junker und ein Gärtnerbursche, gespielt von Wilhelm Hensel, Friedrich Förster und Luise Hensel. An dieses pluralisierte Personal erinnert in Müllers späterer Fassung noch das (von Schubert nicht vertonte) Gedicht *Das Mühlenleben*, bei dem der Müllerbursche sich in der dritten Strophe wünscht: „Und ich möchte flugs ein Fischer, / Jäger oder Gärtner sein“.⁹

⁸ Wilhelm Müller: *Der Dichter, als Epilog. Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*. In: *Vollständige kritische Ausgabe*. Bearb. von James Taft Hatfield. Berlin 1906. Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1968, S. 22f.

⁹ Wilhelm Müller: *Das Mühlenleben*. In: ders.: *Gedichte*. In zwei Theilen. Mit Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Max Müller. Leipzig 1868, Erster Theil, S. 8 (= Bibliothek der Deutschen Nationalliteratur des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts) – im folgenden zitiert als: W. Müller: *Gedichttitel*.

Diese Konkurrenz von Berufstypen¹⁰ bildet den Hintergrund, vor dem die Arbeitswelt des Müllers in ihrer sozialen und technischen Spezifik zu bewerten ist. Ein Junker oder Jäger, das sind Protagonisten einer aristokratisch geprägten Gesellschaft, bei der die Verfügungsgewalt über Grund und Boden zugleich die Botmäßigkeit der dort ansässigen Menschen umfaßt; für den Gärtner und für den Fischer gilt, daß ihnen die arbeitsteilige Pflege eines natürlichen Besitztums obliegt. Von der Junker-Welt am weitesten entfernt ist zweifellos das Gewerbe des Müllers, denn um erfolgreich eine Mühle zu betreiben, sind keine Eigentumstitel über größere natürliche Ressourcen erforderlich; dazu braucht es lediglich die Konzession zur Nutzung der natürlichen, frei zur Verfügung stehenden Wasserkraft. Die Konkurrenten des Protagonisten, so sagte ich, sind Berufstypen; d.h., bei ihnen fallen Beruf, persönliche Identität und Charakter zusammen. Ästhetisch manifestiert sich diese Kongruenz dadurch, daß den Akteuren eine berufstypische Farbe zugeordnet wird; im Falle des Jägers bekanntlich die gute und böse Farbe Grün (die ihn zugleich mit der Sphäre des Waldes in Beziehung setzt), beim Müllerburschen ist es die vom Getreidemehl stammende Farbe Weiß. Mit der Farbe und ihrem Distinktionswert übernehmen die Figuren ihre Berufe als Habitus, der ihnen gleichsam zu einer dauerhaft anliegenden sozialen Kleidung wird. Es kann, in der Logik dieser Konfiguration, bei den aus vormoderner Zeit überkommenen Rollenbildern jeweils nur einen geben, der diese respektiven Rollen ausfüllt, und nicht etwa eine ganze Gärtnerei. Die Müllerei dagegen ist bereits ein Gewerbe, das an seinem Ort zusätzliche Arbeitskräfte anzieht, oder, je nach Auslastung, auch wieder freisetzt. Während für den Jäger, Junker, Gärtner und Fischer eine unauflösliche Bindung an die privilegierte Grundherrschaft Eigentümlich ist, weist der Beruf des Müllerburschen ihm ein größeres Maß an territorialer Mobilität zu. Wir haben es beim singenden Müllerburschen also mit einem Arbeitsmigranten zu tun, der seine Dienste möglichst vielfältig und breit gestreut anbieten muß.

An diese sozialgeschichtliche Ausgangsbedingung erinnert gleich das erste Lied des Zyklus, indem es den Begriff territorialer Bewegung als dynamischen Kern dieses Berufsbildes exponiert:

¹⁰ Zur kulturellen Semantik der Berufs-Typologien und zu den Entstehungsbedingungen und Voraussetzungen der marginalisierten oder prestigearmen Berufsbilder, unter die seit dem Spätmittelalter auch das Müllergewerbe zu zählen ist, enthält die Studie von Werner Dancourt (*Unebrliche Leute. Die verfemten Berufe*. Bern 1963, S. 125ff.) reichhaltiges Material; vgl. auch Johannes Werner: „Du Müller, du Mahler, du Mörder, du Dieb“. *Berufsbilder in der deutschen Literatur*. München 1990, S. 61ff.

Das Wandern ist des Müllers Lust,
 Das Wandern!
 Das muß ein schlechter Müller sein,
 Dem niemals fiel das Wandern ein,
 Das Wandern!¹¹

Das Wandern ist des Müllers Lust; eine euphemistische Feststellung, denn ökonomisch ist es für den Müllerburschen die pure Notwendigkeit. Wenn er sich vom Meister und seiner Frau verabschiedet und sie bittet: „Laßt mich in Frieden weiter ziehn / Und wandern“, so äußert sich hier schon jene bittere Ironie, in der Müller auch in den folgenden Liedern das emotionale Schicksal des Protagonisten mit seinen eng begrenzten Handlungsbedingungen kontrastieren läßt – ein romantisches Verfahren der ambivalenten Verknüpfung von Illusionsbildung und Desillusionierung. Im jambisch vorwärtsdrängenden Metrum bilden jeweils die Verse drei und vier jeder Strophe einen Paarreim, während die verkürzten Verszeilen zwei und fünf nur die ersten drei Silben des Eingangsverses wiederholen (mit leichter Abwandlung in der letzten Strophe). Dadurch gewinnen die wiederholten Versteile den Status besonders herausgestellter Schlüssel motive, und in der Tat sind es die sozialgeschichtlichen Grundzüge der Müllerexistenz, die auf diese Weise prägnant herauspräpariert werden: Neben dem Wandern selbst, einer in diesem Gewerbe unabdingbaren Beweglichkeit und Verfügbarkeit („Das muß ein schlechter Müller sein, / Dem niemals fiel das Wandern ein“), sind dies das *Wasser*, welches den Mühlenbetrieb erst möglich macht, und die *Räder*, mit denen die Wasserenergie in Maschinenkraft und Arbeitsleistung übersetzt wird. Nur die Steine, so scheint es, tanzen motivisch etwas aus der Reihe, aber gerade sie bestätigen durch ihr bewegtes Gewicht die das ganze Gedicht, ja den gesamten Zyklus beherrschende Dynamik der Wasserkraft.

Die starke Symmetrisierung dieses Gedichtes hat Schubert dadurch abgebildet, daß er es als Strophenlied anlegte, mit einem bei jeder Strophe refrainartig zu wiederholenden melodischen Durchgang. Manche Sänger glaubten hier bei der Interpretation allerdings doch etwas mehr Abwechslung ins Spiel bringen zu müssen, schon um der Gefahr des monotonen ‚Leierns‘ gegenzusteuern, das durch die penetranten Sechzehntel-Läufe der Klavierbegleitung hervorgerufen werden könnte. So werden etwa in einer Einspielung Dietrich Fischer-Dieskau mit Gerald Moore, wenn von den Steinen die Rede ist, so-

wohl die Klavierläufe als auch die Phrasierung der Singstimme deutlich schwerfälliger, sie verhalten sich also spontan illustrativ zur Semantik der Textstelle. Bei der Zeile „Vom Wasser haben wir’s gelernt“ hingegen fließen die Phrasierungen besonders leicht und unbeschwert dahin. Dieses illustrative Variieren der von Schubert ausdrücklich als gleichartige Wiederholung angelegten Liedstrophen ist getragen vom Impetus, die Befindlichkeit des Helden nachfühlbar zu machen, d.h. von einem psychologisierenden Deutungskonzept. Unbeschwertheit und Niedergedrücktsein werden als Gefühlszustände modelliert, die in den folgenden Liedern dann unschwer den aus dem Handlungsgange sich ergebenden Erfahrungen des Müllers zugeordnet werden können. Eine solche Form der einführenden verstärkenden Dramatisierung verfehlt meines Erachtens allerdings die dem Text wie der Musik innewohnenden ästhetischen Strukturen. Denn bei Schubert ist das Repetitive geradezu Programm geworden.¹² Es geht in diesem Strophenlied (und auch im *Müllerin*-Zyklus allgemein) nicht um ein Protokoll von Seelenzuständen, sondern um die Behauptung einer modellhaften Analogie zwischen zwei heteronomen Bewegungsformen: jener der natürlich strömenden Wasserkraft einerseits und jener des wandernden Müllerburschen andererseits, der sich auf der Suche nach Liebe und Brot befindet. Der eigentümliche rhythmische Gleichlauf und die offene Reihungsform entfalten die obstinate Dynamik von Held, Maschine und Element als ein in klappernder Mechanik verbundenes Ensemble. Was das Wandern in Gang hält – und zwar musikalisch wie auch auf der Textebene – sind dieselben mechanischen Faktoren, die auch den Mühlenbetrieb antreiben; Wasser, dessen Strömungsenergie auf Mühlräder übertragen wird, um sodann von diesen wiederum an nichts anderes weitergegeben zu werden als eben an die genannten Steine, die Mühlsteine nämlich, zwischen denen das Korn zermahlen wird.

Um den Weg des Protagonisten und das ihm widerfahrende Geschick zu verstehen, müssen wir zunächst die Bewegungsdynamik des Wassers in den Blick nehmen, das ganz ausdrücklich mit der Handlung des Müllerburschen als deren Muster und Grundlage korreliert wird.

¹² Ludwig Stoffels weist auf die Wiederkehr des in diesem Auftaktlied befremdlichen monotonen Pendelschlags im Anfang des folgenden Zyklus hin. Indem die *Winterreise* in „Gute Nacht“ prinzipiell fortsetzbare Reihungsform. Beide Lieder inaugurierten ja eine noch offene Wanderschaft, die sich in deutlichen (aber qualitativ unterschiedlichen) rhythmischen Bewegungsmustern niederschlägt, zu denen in gewissem Sinne auch die ausschwingende Pendelbewegung der Strophenschlüsse zu zählen ist. Ludwig Stoffels: *Die Winterreise*. Bd. 2: *Die Lieder der ersten Abteilung*. Bonn 1991, S. 54.

¹¹ Franz Schubert: *Lieder*. Hrsg. von Dietrich Fischer-Dieskau. Frankfurt a. M. u.a. o. J. S. 4ff.; W. Müller: *Wanderschaft*, S. 4.

Ich hört' ein Bächlein rauschen
Wohl aus dem Felsenquell,
Hinab zum Thale rauschen
So frisch und wunderhell.

Ich weiß nicht, wie mir wurde,
Nicht, wer den Rath mir gab,
Ich mußte gleich hinunter
Mit meinem Wanderstab.

Hinunter und immer weiter
Und immer dem Bache nach,
Und immer frischer rauschte,
Und immer heller der Bach.¹³

Konstitutiv für die Existenz des Bächleins ist, daß sein Wasser hinabfließt, daß es ein Gefälle durchquert. Das flüssige Wasser unterliegt im Zusammenspiel mit den Terrain- und Niveaudifferenzen des festen Erdbodens einer Fließdynamik, die seine Ausbreitungsrichtung linearisiert und es in gebündelter, wenn auch nicht gleichförmiger Bewegung abwärts strömen läßt. Auf diese Weise wird der Fluß – als landschaftliches Phänomen genommen – zu einem Modell der verrinnenden Zeit, die stets von oben (dem früheren Zeitpunkt) nach unten (zum späteren) führt. Darum gilt: „Man kann nicht zweimal in denselben Fluß steigen“ (Heraklit, Fr. 91). Die ersten Uhren, die unabhängig vom Sonnen- und Gestirnslauf eine lineare Zeitstrecke zu messen unternahmen, bedienten sich der verrinnenden Zeit des Wassers oder der Sandkörner.

Die von Müller ins Werk gesetzte Korrelation von Bachlauf und Lebenslauf formuliert das Schicksal des Protagonisten zu einem Effekt der irreversiblen Bewegungsrichtung des Wassers. Dessen Fließen ist, wie jede gleichförmige Bewegung, eigentlich gar nicht sichtbar, sie wird erst durch Friktionswirkungen im Kontakt mit Erde und Luft wahrgenommen, eben als das hörbare Rauschen. Eine zweite, hier nur angedeutete Eigentümlichkeit, die aus solchen Friktionen zwischen Stoffen unterschiedlicher Aggregatzustände resultiert, ist die spezifische Verlaufsweise, in der das Bächlein dahinströmt. In seinem Strömungsverhalten tendiert jedes Fließgewässer zur Figur des Mäanders; das Wasser bricht bei seinem Geradeauslauf binnen kurzem in Schlangenlinien aus, es beginnt zu *schwingen*. Dasselbe Phänomen läßt sich übrigens auch an der Bewegungsfigur aufsteigenden Zigarettenrauchs beobachten, der nach

kurzer vertikaler Linie in eine ähnliche Schwingungsdynamik mit der unbewegten Umgebungsluft eintritt. Länge und Auslenkungsgrad der Schwingung hängen jeweils ab von der Mensur des Strömungskanal und der Beschaffenheit des Außenkontakts.

Ein in Sinuskurven hin und her schwingender Mäander aber entspricht nicht gerade dem Ideal zielgerichteter, möglichst effizienter Fortbewegung, wie sie der arbeitssuchende Müllerbursche auf der Straße verwirklichen könnte. Er läßt sich, und damit wohl beginnt sein Unglück, verleiten und verführen im Wortsinne, indem er beschließt, den orthogonalen Bewegungsmodus gegen die mäandrierenden Kurven des Wasserlaufes einzutauschen.

Ist das denn meine Straße?
O Bächlein, sprich, wohin?
Du hast mit deinem Rauschen
Mir ganz berauscht den Sinn.¹⁴

Der Entschluß, die gebahnte Straße zugunsten des gewundenen Bachlaufes zu verlassen, hat durchaus eine pragmatische Erwägung für sich. „Es gehen ja Mühlenräder / In jedem klaren Bach“, beruhigt sich der Müller über die bei seiner Abschwefung bestehenden Arbeitsaussichten. Ist es nicht ohnehin sinnvoll, Mühlen am Leitfaden des Wasserlaufes zu suchen, der notwendig zu ihnen hinführt? Und tatsächlich rückt mit dem dritten Lied wunderbarerweise das Gesuchte sogleich in des Wandernden Blickfeld, eine Mühle am Bach, deren Betriebsamkeit vom Rädergebrause angezeigt wird. Die Verführung des Baches war ‚weg-weisend‘; der Müller jedenfalls interpretiert sie als intentionale Geste mit providentieller Nebenbedeutung.

War es also gemeint,
Mein rauschender Freund,
Dein Singen, dein Klingen,
War es also gemeint?¹⁵

Der Bach soll sagen, wie es um das kommende Schicksal des Müllers am neuen Ort bestellt, wie es mit ihm gemeint ist. Das Wasser und die Mühle, zu der es führt, werden aus einer Kontiguitätsbeziehung in eine Similaritätsbeziehung gebracht. Das Wasser weist zeichenhaft auf eine Einrichtung hin, an der es zugleich als Wirkungskraft entscheidend mitbeteiligt ist. Schon im zweiten

¹³ W. Müller: *Wobin?*, S. 5.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ W. Müller: *Danksagung an den Bach*, S. 6.

Lied (*Wobin?*) hatte ja der Müller dem klanglichen Effekt der Strömung eine von beseelten Lebewesen ausgehende intentionale Botschaft unterstellt. „Das kann kein Rauschen sein: / Es singen wohl die Nixen / Tief unten ihren Reihn.“¹⁶ Im nachrichtentechnischen Sinne wird das Fließgeräusch des Baches zum medialen Rauschen eines Kommunikationskanals, und dieses dann wiederum wird für die Botschaft selbst genommen, die es fast bis zur Unhörbarkeit zu überdecken scheint. Tief unten nämlich hat das fließende Wasser nicht nur sich wellenförmig ausbreitende Strömungsenergie, tief unten hat das Medium auch einen – naturgemäß weiblichen – Inhalt. Ist dieser Inhalt des Baches als supponierter Sender einer Botschaft weiblich, so muß es die Botschaft selbst ebenfalls sein. Bach und Mühle sind sowohl energetisch wie kommunikativ miteinander verkoppelt, und aus dieser Zweideutigkeit von Energie-Transmission und zeichenhafter Mitteilung resultieren die folgenden Selbsttäuschungen des jungen Müllers.

Zur Müllerin hin!
So lautet der Sinn,
Gelt, hab ich's verstanden?
Zur Müllerin hin!¹⁷

Wie die Mühle an strategisch gut positionierter Stelle die durch das Gefälle ermöglichte kinetische Energie ausnutzt und übersetzt, so lagern sich an diesem überdeterminierten Punkt auch andere Formen des Energetischen an. Plötzlich ist nicht nur von Arbeit, sondern auch vom Lohn des Begehrens die Rede.

Nach Arbeit ich frug,
Nun hab ich genug,
Für die Hände, für's Herze
Vollauf genug!¹⁸

Industrie und Erotik haben hier ein gemeinsames Schwungrad, und dieses braucht eben Wasser auf die Mühle. Der eigenen Triebdynamik Ausdruck verleihend, wünscht sich der Müllerbursche im folgenden Liede denn auch, selbst eine Art Kraftwerk zu sein; der komplexe Topos der Mühle nimmt nun auch dies noch auf: eine Mobilmachung der elementaren Naturgewalten. Des

¹⁶ W. Müller: *Wobin?*, S. 5.

¹⁷ W. Müller: *Danksagung an den Bach*, S. 6.

¹⁸ Ebd., S. 7.

Müllers zweite Selbsttäuschung besteht hier darin, der Differenz von metaphorischer Analogie und Real-Identität – er ‚ist‘, was er vergleichsweise heranzieht – keine Beachtung zu schenken. Wie schon der Bach, so tritt auch der Müller selbst nun zur Mühle in ein paradigmatisch engstmögliches Verhältnis.

Hätt' ich tausend
Arme zu rühren!
Könnt' ich brausend
Die Räder führen!
Könnt' ich wehen
Durch alle Haine,
Könnt' ich drehen
Alle Steine!
Daß die schöne Müllerin
Merke meinen treuen Sinn!¹⁹

Bis zu dieser Stelle lassen sich die Lieder unschwer als zeitliche und kausale Abfolge der einzelnen Schritte eines relativ schlichten Handlungsganges nachzeichnen. Bevor es im zweiten Teil der Müllerin zur bekannten dramatischen Schürzung des Knotens mit der schließlichen Verdrängung durch den Nebenbuhler kommt, der dem Müllerburschen – wiederum im Wortsinne eines sprechenden Namens übrigens – die Frau abjagt, werden in einem Intermezzo von mehreren Liedern nun die einzelnen Umstände des Lebens an der Mühle ausgebreitet. Die Lieder *Morgengruß* und *Des Müllers Blumen* (Nr. 8 und 9) entfalten eine szenische Episode, deren Zeitstelle im Handlungsgang nicht genau lokalisierbar ist.

Mit der Mühle und dem immer gleich vorbeiziehenden Wasser ist die Zeit selbst als zwiegesichtiges Phänomen porträtiert; linearer und irreversibler Fortgang vom Vergangenen zur Zukunft einerseits, endlose Wiederholung des immer gleichen andererseits. Das Wasser fließt zwar immer weiter bergab, doch strömt es zugleich stationär auf ein und derselben Stelle, was ja erst die Voraussetzung schafft für die kontinuierliche Nutzung seiner kinetischen Energie. Es sind die Mühlräder, die neben dem linearen Richtungssinn des Wasserlaufs und der Zeit auch deren zyklische Repetition vor Augen und Ohren bringen, indem sie unaufhörlich klappern und immerfort sich drehen. Ein ebensolches Kreisen vollführen auch die konkurrierenden Bewerber um die Gunst der Müllerin; triebdynamisch gesehen *dreht* alles sich um Mühle und

¹⁹ W. Müller: *Am Feierabend*, S. 7.

Müllerin. Im Lied von dem grünen Lautenband wird für das Prinzip zyklischer Bewegung ein (nach der Mühle) zweiter Bildspender eingeführt, der per analogiam dasselbe Antriebsprinzip darstellt. „Nun schlingst du in die Locken dein / Das grüne Band gefällig ein, / Du hast ja s' Grün so gern.“²⁰ Das zarte grüne Band, das von der Wand zur Hand und von dieser zur Geliebten wandert, ist als symbolbeladene, fetischisierte Liebesgabe zugleich auch ein mechanischer Transmissionsriemen, der nun, in seiner Kreisform von den wirbeligen Locken der Müllerin respondiert, dieser buchstäblich den Kopf verdreht. Nur vordergründig aber ist es der Jäger, dessen imposantem Auftritt der Müllerbursche die eigene Niederlage zuzuschreiben hat; denn indem er die Müllerin an die grüne Farbe verliert, verliert er sie zugleich an das immergrüne Gesetz des Wandels und Wechsels. Die Mühle als Kraftübertragungsmaschine und der Liebesreigen um die Müllerin als ewige Tragikomödie setzen modellhaft ein nicht stillzustellendes Karussell der Beziehungen und Wünsche ins Werk, bei dem der Müllerbursche vergebens darauf hofft, diesen Rundlauf durch die Behauptung von Eigentumsansprüchen stillstellen zu können. Auch dafür geben zwei aufeinander bezogene Stücke der *Müllerin* die pointierten gestischen Signale, indem sie die sehnsuchtsvoll Geliebte zwischen den besitzanzeigenden Pflöcken von Mein und Dein anzubinden versuchen. Zuerst das Lied *Ungeduld*:

Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein,
 Ich grüb' es gern in jeden Kieselstein,
 Ich möchte es s'a'n auf jedes frische Beet
 Mit Kressensamen, der es schnell verräth,
 Auf jeden weißen Zettel möcht' ich's schreiben:
 Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben.²¹

Die Natur soll nur noch eines ausdrücken, sie soll zum beschrifteten, beredten Zeugen werden der unauflöslichen, exklusiven Herzensbindung. Solche Signifikanten ließen sich, wie das Lied ebenso zu verstehen gibt, aber nur gewaltsam, über die Eigenlogik der Natur hinweg dort installieren, und sie wären naturgemäß weder semiotisch überzeugend noch von der erwünschten langen Dauer. Wie ein Echo dieser Phantasie des Ungeduldigen liest sich die voreilig besitzergreifende Triumphgeste des Liedes Nr. 11 mit dem Titel *Mein!* Zielte die erste Vision auf eine räumliche Umgestaltung der Natur durch ihre Um-

²⁰ W. Müller: *Mit dem grünen Lautenbande*, S. 13.

²¹ W. Müller: *Ungeduld*, S. 10.

wandlung zum Schriftträger für ein ekstatisches Subjekt, so die zweite auf einen korrespondierenden Eingriff in ihren Zeithaushalt.

Bächlein, laß dein Rauschen sein!
 Räder, stellt euer Brausen ein!
 All' ihr munteren Waldvögelein,
 Groß und klein,
 Endet eure Melodein!
 Durch den Hain
 Aus und ein
 Schalle heut' ein Reim allein:
 Die geliebte Müllerin ist mein!
 Mein!²²

Der exklusive Besitzanspruch des Müllerburschen wird durch seine Forderung nach einem Reim-Monopol bekräftigt, und das Lied setzt dieses poetologische Postulat sogleich in die Praxis um. Schlagender konnte die Liebeshoffnung des wandernden Gesellen sich gar nicht desavouieren, als durch die damit erzwungene Monotonie eines Gedichtes, bei dem sich alles nur noch auf *Mein!* reimt.

Die Sekurität eines unangefochtenen Besitzanspruches wäre in Liebesdingen, da ist sich die *Schöne Müllerin* mit anderen Quellen der Romantik durchaus einig, gleichbedeutend mit dem Versiegen der Poesie. Ein prägnantes Beispiel hierfür stammt aus der auch für Müller bedeutsamen Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* und ist als Volksliedweise dort unter dem Titel *Rheinischer Bundesring* ediert worden. In diesem mehrfach, unter anderem von Gustav Mahler, vertonten Lied spielt die poetische Figur des Zirkels eine überdeterminierte Rolle, als natürlicher Wasserkreislauf, als Ringlein eines Treuegelöbnisses und als lyrisch auskomponierte Wiederholungsstruktur.

Bald gras ich am Neckar,
 Bald gras ich am Rhein,
 Bald hab ich ein Schätzchen,
 Bald bin ich allein.

Schlicht und einfach, und doch ein weltkluges Liebeslied. Es spricht drei in ihrem Verhältnis sehr problematische Zustände an; das Alleinsein, die verliebte Zweisamkeit, und das Schwinden der Liebe beziehungsweise den Wechsel

²² W. Müller: *Mein!* Gedichte, S. 13.

der geliebten Person. Wer bald hier, dann wieder dort zu grasen beliebt, muß mit Verlusten rechnen. „Was hilft mir ein Schätzel, / das bei mir nicht bleibt?“ Die Liebe zieht den Strom hinab, ihr Wasser bleibt nicht, was es war. Aber sie kommt irgendwann wieder, wofür die Figur des Ringleins zum Zeichen dient.

So soll ich denn grasen
Am Neckar, am Rhein,
So werf ich mein goldiges
Ringlein hinein.²³

Der große Wurf, das wäre ein Lieben ohne Besitzansprüche. Eines, das sich damit begnügen und trösten könnte, daß alle Flüsse einmal zusammenfinden, und mit ihnen auch jedes Ringlein seinen Adressaten.

Müllers und Schuberts Protagonist aber ist von einem solchen kosmischen Vertrauen auf die Wiederkehr alles Verlorenen weit entfernt. Das zeigt sich insbesondere im zweiten Liederzyklus, und dort wiederum in exponierter Form in den berühmten Strophen vom *Lindenbaum*, einem, wie schon Thomas Mann feststellte, trotz seiner Abgründigkeit volkstümlich gewordenen Liede, dessen Anfang folgendermaßen lautet.

Am Brunnen vor dem Thore,
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt' in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.
Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immer fort.²⁴

Im Klang ununterscheidbar, läßt sich mit dem „immer fort“ auch das „immerfort“ im Sinne von ‚unablässig‘, ‚unaufhörlich‘ vernehmen, jener klappernde Rhythmus, der am Räderwerk der *Schönen Müllerin* als die perpetuierliche naturale Zeitform des Wasserkreislaufes beschrieben wurde. Der autorisierten Lesart zufolge aber zieht es den Müller – wie es einem Wandernden eigentüm-

lich ist – „immer fort“, in getrennter Schreibung.²⁵ Zu ihm zu gehen, zum Lindenbaum also, bedeutet in dieser Lesart ein Synonym für Fremde, Abwesenheit, Unbehaustheit und letztlich für den Tod selbst als das ultimative Fortsein. Es bleibt eine untilgbare Ambiguität des Höreindrucks: Dasselbe Wort, das den steten und verlässlichen Fortgang der Dinge, vor allem der wirkenden Kräfte des Elementaren, behauptet, markiert zugleich den existentiellen Fortgang des Protagonisten, den Weg in die Einsamkeit und den Tod. Im Doppelsinn dieses Schlüsselwortes sammelt und verdichtet sich wie in der Nußschale die bipolare Grundanlage der beiden Liederzyklen.

Am Bachlauf der Mühle sah es tatsächlich so aus, als würde dieser Betrieb immer so fortgehen, und es lag nicht unbedingt ein Trost darin. Die *Winterreise* zeigt dieselbe Landschaft nun im Lichte eisiger Erstarrung, und es liegt nicht unbedingt eine Verschlimmerung für den Leidenden und unglücklich Liebenden darin, wie man zunächst meinen könnte.²⁶ Die Eiseskälte ringsum beglaubigt die Herzenswärme effektvoller, als dies beim sommerlichen Stelldichein möglich war. Er weint gefrorene Tropfen, doch immerhin, seine Körpersäfte fließen, augenscheinlich anders als jene des Baches, auch im Winter.

Gefrorene Tropfen fallen
Von meinen Wangen ab:
Und ist's mir denn entgangen,
Daß ich geweinet hab?

Ei Thränen, meine Thränen,
Und seid ihr gar so lau,
Dass ihr erstarrt zu Eise,
Wie kühler Morgenthau?

Und dringt doch aus der Quelle
Der Brust so glühend heiß,

²⁵ Auf diese Differenz geht auch Jochen Hörisch ein: „Fremd bin ich eingezogen“. *Die Erfahrung des Fremden und die fremde Erfahrung in der „Winterreise“*. In: *Athenäum*. 1. Jg. (1991) S. 41-67, hier S. 55.

²⁶ Der poetische Grundton von Gedächtniszeichen und Trauer, der das *Lindenbaum*-Gedicht auszeichnet, wird in musikalischer Dimension zu einem Zusammenspiel gegenläufiger Bewegung geschärft. In diesem Sinne betont schon Georgiades die Kontrastbildung aus kompositorisch artifizierten Teilen (z. B. dem Vorspiel) und schlichter, volksliedhafter Strophenperiode. (Georgiades, Thrasybulos G.: *Schubert. Musik und Lyrik*. Göttingen 1967, S. 368).

²³ *Rheinischer Bundesring* (Bald gras ich am Neckar...). In: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. Gesammelt von L. Achim von Arnim und Clemens Brentano. München 1984, Bd. 2, S. 13.

²⁴ W. Müller: *Der Lindenbaum*, S. 48f.

Als wolltet ihr zerschmelzen
Des ganzen Winters Eis.²⁷

Abermals ist die Ausgangsbedingung im zweiten Zyklus eine freigesetzte Mobilität; sie wird im ersten Lied gleich zu Beginn demonstrativ zum Ausdruck gebracht mit der Eingangszeile. „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus“, singt der wandernde Müller. Aus dem unsteten Gesellen und immerfort Suchenden ist der Fremde geworden, der immer fort muß, und das unterstreicht, daß die permanente Ortsveränderung als solche – das Prinzip des Wanderns also – zum Ausdruck sozialer Devianz oder Dissidenz geworden ist; ein Vorgriff auf kommendes Migrantentum im Industrialisierungsschub des 19. Jahrhunderts. Die armutsbedingte Migration, die Mobilisierung tradierter Formen der Seßhaftigkeit im Zeichen der Massen- und Maschinenarbeit, all die Formen und Symptome aufgelöster Ortsbindungen wurden zur Quelle sozialer Ängste und Phantasmagorien. Die „Entwurzelten“ (M. Barrès) bildeten jenes überschüssige, freigesetzte Bevölkerungspotential, das durch den Rückgang der Agrarwirtschaft zur Landflucht gezwungen wurde und in den großen Städten die industrielle „Reservearmee“ (Marx) und das Lumpenproletariat verstärkte. All das ist bei Müller und Schubert zumindest in den Fluchtlinien ebenso angelegt wie – auf erhellende Weise zeitgleich – in Goethes *Wanderjahren*. Für den Gesellen der Winterreise ist saisonal bedingt die Suche nach Arbeit ein aussichtsloses Unterfangen, denn der Frost hat den Wasserlauf der munteren Bäche zum Erliegen gebracht, aber dennoch zieht der junge Müller umher, weil er keine Bleibe hat.

Zwischen *Müllerin* und *Winterreise* und auch innerhalb der beiden Zyklen selbst wird eine emotionale Grundspannung aus entgegengesetzten Stimmungszuständen des Protagonisten entfaltet, die auffallende strukturelle Ähnlichkeit zum Kompositionsprinzip von Goethes *Werther* aufweist. Bei Goethe wie bei Müller und Schubert wird die Handlungsdynamik vordergründig beherrscht vom triadischen Schema der sehnsuchtsvoll begehrten Frau (Lotte / der schönen Müllerin) zwischen konkurrierenden Verehrern: dem besitzlosen reisenden Müllerburschen (Werther) und einem schmucken, sozial arrivierten Jäger (Albert), auf den die Wahl der Müllerin fällt bzw. die Wahl Lottes längst gefallen ist. Das Geschehen wird beide Male aus Sicht des zurückgesetzten Protagonisten wiedergegeben, dessen Stimmungskurve sich im Laufe der einzelnen Abschnitte dieses Stationendramas, seien sie nun durch Lieder oder Briefe markiert, von der emphatischen Hoffnung zur Trauer über die versagte

²⁷ W. Müller: *Gefrorene Thränen*. Gedichte, S. 47f.

Liebesgunst bewegt. Und ebenfalls in beiden Werken wird der Umschwung dieses Handlungsanges gekoppelt an eine doppelt codierte Zeitstruktur, die im Weiterlaufen der chronologischen Zeit zugleich den zyklischen Rhythmus der Jahreszeiten zur Geltung bringt. Besonders ausgeprägt ist im Falle Werthers die Korrelation der Gefühlszustände mit den kardinalen Symmetriepunkten der sphärischen Astronomie, insbesondere mit der Sommersonnenwende (zum Höhepunkt des vermeintlichen Liebesglücks)²⁸ und dem winterlichen Pendant des kürzesten Tages unmittelbar vor Weihnachten, das von Werther ergriffene Todesdatum, sein Abschiedsbrief datiert „den ein und zwanzigsten December“.²⁹ Ende November schon war der Held einem aus unglücklicher Liebe zu Lotte geistig Verwirrten begegnet, der in winterlicher Kälte zwischen den Felsen umherkletterte, um Blumen zu suchen, und naturgemäß keine finden konnte. „Das ist auch die Jahrszeit nicht, sagte ich lächelnd.“³⁰

Diese antithetische Entgegensetzung der jahreszeitlichen Extreme hat auch Friedrich Hölderlin, unter wörtlicher Anlehnung an *Die Leiden des jungen Werthers* und die letztgenannte Szene, in seinem Gedicht *Hälfte des Lebens* aufgegriffen:

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?³¹

Wilhelm Müller ist also in bester Gesellschaft, wenn er im 21. Lied in seiner Abfolge der *Winterreise* einen winterlichen Frühlingstraum formuliert.

Ich träumte von bunten Blumen,
So wie sie wohl blühen im Mai;

²⁸ Der Kulminationspunkt der Naturbegeisterung Werthers, den er als sehnsuchtsvoll Liebender erlebt, datiert auf den 21. Juni: „wir sehnen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit aller Wonne eines einzigen, großen, herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen.“ (Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Waltraud Wiethölter in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht. Frankfurt a. M. 1994, Bd. 8, Fassung B, S. 57.

²⁹ Ebd., S. 223.

³⁰ Ebd., S. 187.

³¹ Friedrich Hölderlin: *Hälfte des Lebens*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Michael Knaupp. München 1992, Bd.1, S. 445, V. 8-11.

Ich träumte von grünen Wiesen,
Von lustigem Vogelgeschrei.

Und als die Hähne krächten,
Da ward mein Auge wach;
Da war es kalt und finster,
Es schrien die Raben vom Dach.
Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah.³²

Die *Winterreise* ist als kompositorisches Gefüge bei Müller selbst schon poetisch ‚reflektierter‘ als die *Schöne Müllerin*, insofern sie die Verkennungsdynamik des Protagonisten nicht nur durchführt, sondern auch thematisiert und in ihren Konstitutionsbedingungen durchleuchtet. Das Stichwort „Traum“ besagt hier: Es ist ein mediales Simulakrum, mit dessen Hilfe der Blick durchs Fenster die winterliche Landschaft voller Blumen zeigt. Dasselbe Zusammenspiel jahreszeitlich diametral getrennter Aggregatzustände läßt sich nun auch im Falle des ebenfalls auf die eigenen Kunstmittel selbstreferentiell verweisenden *Lindenbaumes* beobachten, eine Pointe, die wiederum dem *Zauberberg*-Autor bekanntlich nicht entgangen ist, der Schuberts Lied zum Dreh- und Angelpunkt seiner medientechnischen Experimente im Lungen-Sanatorium und später zum musikalischen Subtext eines Sturmangriffes im Ersten Weltkrieg macht. Daß der Lindenbaum Schatten spendet und dadurch die Träume der unter ihm Liegenden beschützt, dies gilt für den blühenden Baum, dessen Blütezeit exakt mit der Zeit des astronomischen Sonnenhöchststandes auf der Nordhalbkugel übereinstimmt. Bei Müller und Schubert nun wird diese Traumszene umgesetzt in eine Schreibszenen, denn der vom Baum inspirierte Träumer gibt diesem gleichsam die soufflierten Traumgestalten zurück: „Ich schnitt in seine Rinde / So manches liebe Wort“; das heißt: die Namen mancher Geliebten, deren Bild ihm im Träume erschienen war. Ob der Baum nun aber von Liebe sprach oder nicht eher von deren Gegenteil, das machen die folgenden Strophen zu einer unentscheidbaren Frage. Aufschlußreich ist insbesondere folgende, auch im *Zauberberg* in extenso zitierte Strophe:

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:

³² W. Müller: *Frühlingstraum*, S. 57.

Komm her zu mir, Geselle,
Hier findest du deine Ruh!³³

Die Ruhe, die dem Wandernden hier verheißen wird, kann nur dann Erlösung von der Liebesqual und dem Vagantendasein bringen, wenn sie den Tod bedeutet. Zweifelhaft aber ist nicht nur, ob es dies ist, was der Baum dem Gesellen zu verstehen gibt, sondern zuvor noch, ob sich überhaupt ein Reim darauf machen läßt. Denn die versprochene „Ruh“, sie funktioniert ja verspoetisch wie kommunikationstechnisch gesehen nur unter der vorausgehenden Prämisse „Als riefen sie mir zu“, die ein deutliches Analogon bildet zu der Belehnung des Baches mit Weisungskompetenz und sogar mit singenden Nixen. Klar hingegen ist, daß in dieser Strophe ebenfalls noch vom sommerlichen Baum, also einem Erinnerungsbilde die Rede ist. Schon im Sommer also spricht der Baum etwas anderes als die Erfüllung des Liebesglücks. Der äußere Winter, der das lyrische Ich umgibt, bringt nun die Botschaft von der Ruhe unter dem Baum erneut, quasi mit verschärfter Dringlichkeit, zum Sprechen.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort.
Und immer hör' ich's rauschen
Du fändest Ruhe dort!

Der Baum, wie vielleicht schon das Bächlein, rauscht vornehmlich im Perzeptionsmedium des Wanderers, der von ihm sich leiten und führen ließ; nur eben, daß im zweiten Zyklus an die Stelle der dynamischen Fließenergie des Wassers das Grundbild des stationären Baumes getreten ist. Während aber der Bach einer vektoriellen Bewegungsrichtung folgt und deshalb als Wegweiser lesbar ist („Zur Müllerin hin“), kann der Baum nur auf sich selbst deuten und quasi dem Müller vorleben, wohin er soll. Oder anders: er ist ein leerer Wegzeiger, denn er kann keine bestimmte Richtung angeben, weist er doch, wie wir gehört haben, „immer fort“. Damit sind zwei entgegengesetzte Grenzwerte des Reisens respektive der wandernden Fortbewegung angedeutet. Einerseits ein unablässiges Umhergetriebenwerden und andererseits die stationäre, gar ewige Ruhe. Das Wandern um seiner selbst willen braucht letztlich keine Wegweiser, da die Vielzahl von Zielen und Richtungen einander aufhebt und gleichgültig macht. Und das Ruhen im letalen Sinne kann ebenfalls nur *einen*

³³ W. Müller: *Der Lindenbaum*, S. 49; das folgende Zitat ebd.

Wegweiser haben, da es auf nichts anderes als auf die existentielle Negation des Hierseins verweist, auf die Negation des Daseins schlechthin.

Was vermeid' ich denn die Wege,
Wo die andren Wanderer gehn,
Suche mir versteckte Stege,
Durch verschneite Felsenhöhn?
[...]
Weiser stehen auf den Straßen,
Weisen auf die Städte zu,
Und ich wandre ohne Maßen
Ohne Ruh' und suche Ruh'.

Einen Weiser seh' ich stehen,
Unverrückt vor meinem Blick;
Eine Straße muß ich gehen,
Die noch keiner ging zurück.³⁴

Auch diese Verse hat Thomas Mann mit psychodramatischer Funktion in Szene zu setzen gewußt; es ist der ansonsten keineswegs auf romantische Gefühlswelt erpichte Adrian Leverkühn, der sie, scheinbar ganz selbstvergessen, vor sich hinmurmelt, wobei Freund Zeitblom „zu meiner unvergessenen Bestürzung“, wie er im Rückblick feststellt, habe „Tränen in seine Augen treten sehen.“³⁵ Gleichwohl hat das todesselige Einsamkeitspathos des *Wegweisers* in der Winterreise durchaus nicht das letzte Wort, es markiert eher eine Art von Nullpunkt in der Topographie dieser Landschaft. Anders als noch in der *Schönen Müllerin* ist die von Schubert gewählte Abfolge hier weniger streng an der temporalen Konsekution ausgerichtet (aus kontingenten Gründen, wie gesehen), und die einzelnen Szenen gewinnen mehr das Ambiente von Bildern als von Episoden. Es fehlt eben genau das, was das Gefüge der *Müllerin* spielerisch fließend hatte zusammenhalten können: das dynamische Aggregat von Bach und Mühle. Aus dem zyklologischen Modell des ersten Reigens ist ein Auf-der-Stelle-Treten geworden, und dieser Eindruck ist es, den Schubert auch ans Ende setzt.

Drüben hinter'm Dorfe
Steht ein Leiermann,

³⁴ W. Müller: *Der Wegweiser*, S. 54.

³⁵ Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. In: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Frankfurt a. M. 1974, Bd. 6, S. 107.

Und mit starren Fingern
Dreht er was er kann.

Barfuß auf dem Eise
Wankt er hin und her,
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.³⁶

Der Leierkastenmann ist eine letzte Figur der Selbstreflexion, die nun in der Sphäre des Musikalischen Einzug hält.

Das Programm der *Schönen Müllerin*, für sich allein genommen, hatte im Zirkel der Tonalitäten die Spanne von B- zu E-Dur durchmessen, und damit den in der Konfiguration angelegten dramatischen Konflikt auf den entscheidenden Punkt gebracht. Denn die Spanne von B zu E, das ist der in der Musikästhetik des Abendlandes wie kein anderes Intervall als Mißklang gefürchtete Tritonus, der Abstand von drei Tönen. Die Tonarten, zwischen denen sich diese erste Wanderung des Müllers bewegt, markieren somit nichts anderes als die zu Dissonanzen unverträglichster Art führende Figur des Dritten. Nimmt man nun aber die beiden Zyklen als Gesamtkomposition in Betracht, dann besteht die Arbeit des musikalisch-dramatischen Durchlaufs darin, die Mechanik der Mühle in diejenige der Drehleier zu übersetzen. Aus einem sozialgeschichtlich sprechenden Schauplatz und Topos wird ein musikalisches Artefakt, das die Künstlichkeit und mechanische Starre seiner Repetitionen nicht verbergen kann. Schon immer, man nehme nur die Klavierbegleitung des Wanderer-Liedes zu Beginn als Beispiel, hat der Duktus dieses akustischen Landschaftsganges selber etwas von klappernder oder leiernder Repetition, und genau diesem Eindruck hatte ja die psychologisierende Dramatisierung abzuhelpen versucht.

Es ist nun dem letzten Liede vorbehalten, dieses hohldrehende Weiterleiern des Melodienlaufes wie auch der Zeit selbst, der immergleichen 24 Stunden, der Tage und Jahreszeiten, als das innere Räderwerk der Zeit freizulegen.

Und er läßt es gehen,
Alles, wie es will,
Dreht, und seine Leier
Steht ihm nimmer still.

³⁶ W. Müller: *Der Leiermann*, S. 58.

Das, mit Verlaub, ist entschieden eine andere Lösung als Entsagung, Selbstmord, Hungertod oder Erfrieren. Aus dem Programm von Arbeitssuche, Wanderung und winterlicher Reise wird hier die schlichte Haltung des Geschehenlassens, ein Entschluß, zu dem der Leiermann keinerlei Kraft oder Vollmacht braucht, die er ja ohnehin nicht hätte. Der Drehleiermann ist die ultimative Kontrafaktur auf die Figur des suchenden und begehrenden Wanderers,³⁷ wie sie in dem Müllerburschen angelegt war. Erst der Leiermann läßt das Wandern sein. Er nämlich kann und muß nur alles dem Gang der Dinge selbst überlassen, und das heißt hier: der sich weiter drehenden Musik und ihrer alten Leier. „Und er läßt es gehen, / Alles, wie es will.“

³⁷ Gernot Gad hat die Figur überzeugend als Gegenbild zum mediterran konnotierten volksliedhaften Sänger dargestellt, womit die Absetzung vom romantischen Leitbild des Wanderns und des Wanderers ebenfalls impliziert ist. „Der elende Leiermann kann als nordisches Gegenstück zu jenem im Süden noch verbreiteten Volkssänger verstanden werden. So wie für den Italienreisenden das Ziel jene Volkssänger waren, findet der Winterreisende seinen Fluchtpunkt im Leiermann. In diesem Sinne ist die Winterreise eine italienische Reise unter verkehrten Vorzeichen.“ (Gernot Gad: *Wilhelm Müller. Selbstbehauptung und Selbstverleugnung*. [Diss.] Berlin 1989, S. 186.)

Spaziergänge – Ausritte – Kutschfahrten

Aspekte einer sozialen und ästhetischen Choreographie der Bewegung in den Romanen Jane Austens

Wer auf den Spuren Jane Austens die Dienste einer elektronischen Suchmaschine in Anspruch nimmt, sieht sich schnell mit einem Waren- und Dienstleistungskorb behaglich anmutenden Zeitvertreibern konfrontiert. Hier kann man nicht nur Kochbücher und Möbelstoffe, Nachthemden und Teetassen erwerben, sondern auch Zeitreisen zu der passionierten Spaziergängerin unternehmen: Die Stadt Bath bietet einen Rundgang zu den Orten an, an denen Austen ihre Einkäufe verrichtete; man kann mit dem „only comprehensive travel guide to Austen's England“ auf Austens Spuren wandern, und sich schließlich bei einem Reiseunternehmen namens *Slow Travel* ebenfalls über Touren „in the steps of Jane Austen“ informieren.

Solche Angebote sind Bestandteil eines literarischen Tourismus, der sich nicht erst seit den erfolgreichen jüngeren Verfilmungen vieler Austen-Romane erfolgreich als entschleunigende Therapie gegen Zivilisationskrankheiten wie Zeitmangel, Entwurzelung und Traditionsverlust anbietet. Die akademische Austen-Forschung blickt auf diesen populären Kosmos der „Janeites“ mit gemischten Gefühlen: Manifestiert sich hier einerseits eine nostalgisch-kommerzielle Ikonisierung der für ihre ironischen Sittenbilder gerühmten Autorin, so bildet diese doch gleichzeitig einen symptomatischen Bestandteil der Rezeptionsgeschichte.

In der Forschung stehen sich indessen traditionellerweise andere Tendenzen entgegen. Unterscheiden lassen sich hier immer noch ein konservatives und ein progressives Lager: Geht es ersterem – grob vereinfachend – darum, Austens ‚Klassizität‘ im Sinne eines inhaltlichen Festhaltens an Ideen, Normen und Praxen des 18. Jahrhunderts hervorzuheben, so bestehen andere auf der formalen Radikalität ihrer Erzählmuster, die sie zu einer Vorläuferin von Autoren wie Henry James machten. Anhänger dieser beiden Positionen lassen sich auch unter den politisierenden und historisierenden jüngeren Arbeiten finden; gerade hier steht jene umstrittene Modernität Austens auf dem Spiel, die ihre Texte auch aus feministischer Sicht immer noch als konservativ und